Miradas de la Transición

La fotografía de Enrique Cano [1975 - 1990]

Mar Marcos Molano

edit.um
Ediciones de la Universidad de Murcia

Miradas de la Transición

La fotografía de Enrique Cano [1975 - 1990]

Serie Cuadernos Fotohistóricos

Dirección

José Fernando Vázquez Casillas

Laboratorio de Investigación Fotográfica de la Universidad de Murcia, LIFUM

Edita

Editum. Ediciones de la Universidad de Murcia

Colabora

Instituto de las Industrias Culturales y las Artes, ICA. Región de Murcia

Diseño de la serie y maquetación

Elvira Cánovas

Imagen de portada

Piter Pank (Movida, 1983). Enrique Cano

Cómo citar esta obra:

Marcos Molano, M. (2024). *Miradas de la Transición. La fotografía de Enrique Cano [1975 - 1990]*. Editum. Ediciones de la Universidad de Murcia. https://doi.org/10.6018/editum.3071

ISBN: 978-84-09-60899-7

DOI:10.6018/editum.3071

Si el lector detecta algún error en el libro o bien quiere contactar con el autor, puede enviar un correo a publicaciones@um.es

Marcos Molano, M. (2024). *Miradas de la Transición. La fotografía de Enrique Cano [1975 - 1990]*. Editum. Ediciones de la Universidad de Murcia. https://doi.org/10.6018/editum.3071

Se permite la reutilización y redistribución de los contenidos siempre que se reconozca la autoría y se cite con la información bibliográfica completa.

Esta publicación es parte del proyecto de I+D+i *Fotoperiodismo y Transición española (1975-1982): la fijación y circulación de los acontecimientos a través de la prensa gráfica y su relectura memorística*, Ref. PID 2020-113419RB-I00, financiado por MCIN/ AEI/10.13039/501100011033.

Índice

Introducción: el acto fotográfico, el arte de fotografiar | 6

De la imagen fotoperiodística a la fotografía documental | 6

Enrique Cano, entre el fotoperiodismo y la fotografía documental | 8

Retratos fotográficos: Personajes públicos, personajes anónimos | 11

Series fotográficas: entre lo público y lo privado | 40

ATOCHA, 1978 | 41

PLUMAS, 1979 | 48

DESTAPE, 1981 | 56

DESALOJO, 1981 | 62

MOVIDA, 1983 | 70

NIÑOS, 1984 | 78

PASTOR, 1985 | 84

Conclusión: fotografías para la memoria | 92

Bibliografía | 94

Introducción: el acto fotográfico, el arte de fotografiar

¿Con qué puede tener algo que ver una fotografía una vez hecha? Porque si bien es cierto que la fotografía actúa inicialmente como memoria documental de lo real —no puede negar que la cosa haya estado ahí (Barthes, 1980)—, no es menos cierto que no es un espejo neutro sino un útil de transposición, análisis, interpretación e incluso transformación de lo real.

Ya en la primera década del siglo XX se insiste en la idea de la transformación de lo real por la fotografía, el discurso de la mímesis quedó relegado en pro del análisis sistemático de la imagen en sí misma. La fotografía está culturalmente codificada y esta codificación desplaza la noción de realismo de su anclaje empírico: la foto aísla un lugar preciso del espacio-tiempo produciendo efectos deliberados. Es en este punto donde el valor de la fotografía como documento se encuentra cuestionado en tanto que la imagen fotográfica, dotada de un valor singular por ella misma, no está determinada únicamente por su referente y, en cualquier caso, aun cuando el sentido de la fotografía estuviera fuera de ella, no es menos cierto que el fotógrafo recoge un hecho y lo (re)escribe.

Visto así, la objetividad fotográfica utilizada para narrar acontecimientos históricos y sociales se transforma en fotografías subjetivas para mostrar los estados fugaces de rostros irrepetibles, apilables y exponibles como miradas y gestos para narrar la historia. Es el trabajo del "acto fotográfico" que reclama la subjetividad de la autoría, el arte mismo de fotografiar.

De la imagen fotoperiodística a la fotografía documental

Resulta sugerente entender la fotografía como un suceso cultural que buscar intervenir en la sociedad, en su análisis y en su evolución, desde una mirada antropológica, sociológica o histórica. Desde el punto de vista del fotógrafo, porque es un instrumento a través del cual se apropia del mundo y sus circunstancias; para el observador porque se apropia de la imagen creada y la dota de significado, pero, "¿de qué manera una serie fotográfica desde los niveles contextual, morfológico, compositivo y enunciativo, promueven el desarrollo cultural de una

sociedad?" (Alvarado, 2022, 3). La fotografía, por su génesis automática, manifiesta la existencia del referente, pero esto no implica que se le parezca, pues el fotógrafo es el motor de la primera fase de su construcción, seleccionando qué parte de la realidad debe quedar plasmada en el soporte y cómo. Son precisamente esos niveles los que muestran la manera en que un autor concibe y representa su realidad, consecuencia de una serie de decisiones tomadas desde el conocimiento de la propia gramática del medio fotográfico.

Si bien toda fotografía puede ser un documento de su época y tener incluso su recorrido fotoperiodístico a través de los medios, no toda fotografía es documental: la fotografía como suceso cultural busca que el autor se implique con la creación, producción y difusión de su trabajo, lo que le permite adoptar una mayor libertad para expresarse.

Sin embargo, las nuevas tecnologías de la información han alterado de forma sustancial la forma en que la fotografía documental es creada, producida, difundida y, sobre todo, percibida. El fotoperiodismo se enfrenta al recelo de la autenticidad de sus imágenes, a la hipervisibilización de los acontecimientos en virtud de la abundancia de estas imágenes y a la necesidad de abarcar todos los acontecimientos para revelárselos al espectador. Sin embargo, y dado el impacto que generan las fotografías documentales distribuidas a través de las redes sociales, resulta pertinente preguntarse si el final de la función testimonial de la fotografía que los teóricos de la postfotografía prescribían, es una realidad o una falsa profecía derivada de la velocidad con la que los cambios se están produciendo en el ámbito de la comunicación (Marcos y Tagarro, 2019).

Enrique Cano, entre el fotoperiodismo y la fotografía documental

El periodo conocido en España como Transición produjo una paradójica manera de abordar el relato visual, dada la complejidad de mostrar en las imágenes la confusión de una sociedad sometida a unos extraordinarios cambios sociales y políticos. Por un lado, se comprueba la necesidad de producir imágenes que retraten los convulsos escenarios de la movilización obrera, de los líderes políticos o los acontecimientos de primera línea y, por otro, la necesidad de los fotógrafos de mostrar el desconcierto del cambio a través de fotografías que parecen estar suspendidas en el tiempo, que hacen foco sobre lo cotidiano y lo familiar, imágenes que muestran la cara menos conocida de la Transición. "La influencia que ejercen los fotógrafos (…) se asume como un punto de partida para una propuesta de recuperación de la identidad nacional, sobre todo en momentos y contextos sensibles. Destaca la importancia de la fotografía documental como reflejo del mundo, herramienta de denuncia, mecanismos de concienciación y sensibilización debido a que el discurso de cada fotógrafo es singular" (Alvarado, 2022, 17).

En este escenario, las fotografías de Enrique Cano son una instantánea indispensable para entender el momento histórico y político de la España de este periodo en tanto que su mirada es reveladora —desde un punto de vista visual— y plural —desde un punto de vista político y social—. Sus imágenes no sólo muestran lo que ocurre a los seres que retrata, sino que buscan indagar en las causas que provocan su situación dentro de su contexto, colando esa mirada suya en los lugares donde se necesita una dimensión no sólo analítica sino solidaria.

Enrique Cano nace en Madrid en 1957. Sus primeros pasos en la fotografía se producen en torno a la fotografía deportiva con trabajos sobre boxeo y atletismo en la ciudad de Huelva. De vuelta a Madrid, en 1976 funda con un grupo de amigos la agencia Minor ("humilde homenaje a la admirada agencia francesa magnum" Rodríguez Merchán, 2013, prólogo) con la intención de publicar las fotos que realizaban en los convulsos años que estaban protagonizando, en plena transición democrática.

Minor pasa a ser una reconocida agencia que aporta material gráfico a periódicos y revistas de información. Este grupo que comienza en Minor se profesionalizará con la creación de la agencia Delta que, de manera cooperativa y con laboratorio fotográfico propio, logra éxitos relevantes en publicaciones de prestigio. Es el momento en que Cano entra a formar parte de la plantilla profesional de El Diario Libre, donde publica numerosas portadas, y después de Diario 16, donde inicia una larga temporada, una experiencia profesional muy enriquecedora rodeado de profesionales curtidos y experimentados en el fotoperiodismo que aportan al joven fotógrafo la "escuela" que él andaba precisando. Fueron años de grandes imágenes: "las realizadas en el periódico por la mañana y las que salía a buscar por la tarde, incluso por la noche" (Entrevista a Enrique Cano). Unas fotografías en las que el fotógrafo despliega una mirada apasionada y sutil, entusiasta pero serena, un cazador de imágenes incombustible. Por la mañana retratando los acontecimientos de primera línea, por la tarde las historias mínimas de la gente corriente: desahucios, tribus urbanas, despedidas en la estación de Atocha, pastores y furtivos… todas ellas en su amada Madrid: "…es cierto que a Cano le interesan otros aspectos de la realidad cotidiana, precisamente por su compromiso social (…), fotografías que son momentos de vidas anónimas, ignoradas por los medios y que nunca aparecerían en ellos si no hubieran existido fotografías como las de Cano" (Rodríguez Merchán, 2008, prólogo).

En 1989 da un giro a su carrera formando parte de la plantilla de El Independiente que le da la oportunidad de dirigir un equipo fotográfico que, si bien le aparta discretamente de las calles, le da la solidez y el conocimiento profundo del oficio y de su gestión interna. Allí nos descubre una de sus facetas artísticas más reconocidas, el retrato. Sus retratos tienen una extraordinaria particularidad, atrapan no sólo la psicología del retratado sino la de los elementos que le rodean: sus espacios nunca están desnudos, sino que los elementos que introduce en ellos dialogan con el personaje trasladando su etérea conversación al observador.

Tras el cierre de El Independiente en 1991, Cano se refugia en una fotografía reflexiva y reposada que publica en dominicales y magazines. En 1994 funda Kappa Press en Buenos

Aires (Argentina) precisamente para trabajar ese tipo de fotografía sosegada viajando por Hispanoamérica para, tan solo un año después, ser reclamado por Cover en Madrid para dirigir la agencia. Se viven momentos cruciales en el fotoperiodismo con otra transición, la analógica-digital que Cano abraza con inteligencia. Lejos de la nostalgia fotoquímica, concibe un nuevo proyecto de agencia basada en la necesidad de digitalizar archivos fotográficos lo que le colocó en la vanguardia de la fotografía digital. Su agencia Digital Press se convierte en un espacio de referencia para la foto digital en España y en el mundo, integrándose diez años después en la multinacional Press Link-Newscom.

El archivo fotográfico de Enrique Cano es espléndido, no solo por la cantidad de imágenes que contiene que retratan de manera excelente los acontecimientos de su época, sino por la impecable organización de este: una labor de selección de su obra, digitalización de la misma, sistematización y clasificación. Transitar las fotos de Enrique Cano es como realizar un viaje sereno entre bellas e impactantes imágenes, recortes de periódicos y archivos organizados con la pasión de aquel que mima y respeta su trabajo.

La selección de fotografías para este trabajo se ha realizado en virtud de diferentes propuestas estilísticas del autor que cabalgan de manera paralela entre su trabajo profesional y su obra personal. Hemos dividido esta selección en dos partes bien diferenciadas: “Retratos: personajes públicos, personajes anónimos” y Series fotográficas: entre lo público y lo privado” pues si bien como fotógrafo de prensa sus imágenes están dotadas de la inmediatez y la extraordinaria factura del retrato fotoperiodístico, su obra personal se adhiere al retrato de lo social, adentrándose en el dominio de la fotografía documental.

Retratos fotográficos:

Personajes públicos, personajes anónimos

"La configuración del retrato actual no se puede entender desconociendo la evolución del retrato fotográfico y los tipos que se han ido creando por influencia del fotoperiodismo" (Casajús, 2009, 1). En efecto, el bagaje como fotoperiodista de Enrique Cano se refleja en la forma de concebir su trabajo como retratista. Estudia a sus personajes en su lenguaje corporal, mímica, gestos y miradas, poses y puesta en escena; la complicidad que establece con sus retratados atrapa al vuelo su fotogenia trascendiendo el propio acto de retratar. El retrato así elaborado "contiene, como testimonio documental, mucho más de lo que las personas retratadas están dispuestas a admitir, fundamentalmente, al reflejar y transformar los rasgos fisonómicos en actitudes e intenciones" (Giordano y Méndez, 2001, 121). Un análisis sobre los retratos realizados a personajes públicos permite hablar de diferentes maneras de abordar el género (Casajús, 2009). Los retratados de Cano en raras ocasiones aparecen en primer plano ocupando todo el encuadre y olvidando su contexto, en estos casos (F1 y F2) prioriza la fuerza de las miradas, las composiciones ligeramente escorzadas y la iluminación suave.

La fuerza del retrato psicológico, interior y sin artificio, con la concisión del retrato denominado arquetípico en el que el sujeto es protagonista jugando con los espacios que le representan, son la tónica habitual de su trabajo con personajes públicos. En su extraordinaria capacidad para retratar el momento social, Cano presenta un amplio abanico de personalidades de la cultura, la sociedad, el arte y la política. Los políticos son retratados en sus despachos, con óptica angular y colocados en planos medios en los primeros términos del encuadre (F3 y F4); otras veces, su mirada fotoperiodística se dispara para atrapar a los sujetos en el interior de autobuses acompañando sus campañas políticas (F5 y F6) o para mostrar el triunfo de su partido ante las elecciones generales (F7). En alguna ocasión se mezcla el retrato físico y psicológico con el tipo denominado insólito (F8) donde podemos ver el juego de miradas que establece el retratado consigo mismo, la diferente expresión e intención de cada fotografía y el diferente tipo de plano y angulación, en un curioso diálogo entre los distintos *yo* del mismo sujeto fotografiado. Por su parte, los personajes del mundo del arte son fotografiados en entornos que identifican su faceta artística: entre imágenes en un plano medio creando una bonita composición en la que el retratado se instala en el punto de fuga (F9) o con pose desenfadada al lado de uno de sus retratos más conocidos (F10). En estas fotografías,

los encuadres, composiciones, gestos e iluminación se orquestan para crear retratos con un estilo que renuncia a su protagonismo a favor del retratado. Otras veces no, y el gesto fresco e improvisado (F11) devuelve al retrato lo significativo del denominado "instante decisivo" (F12). Para retratar el mundo de la cultura, Cano vuelve a recurrir a los espacios donde los retratados se sienten cómodos, planos medios a generales que nos enseñan su oficio (F13 y F14), o aquellos en los que el fotógrafo parece haber desaparecido dejando a los sujetos en diálogo con su obra o con los objetos que le rodean (F15 y F16). No faltan los retratos de personajes de la sociedad, que miran a Cano en plano corto y también largo, entre la súplica, la amabilidad y la condescendencia (F17, F18 y F19).

Otro tipo de retrato que Cano practica con profusión y excelentes resultados es el retrato social de los que hemos denominado personajes anónimos, mostrando personas de la calle en actividades cotidianas. Las fotografías exploran la realidad interior de cada uno de los retratados sin dramatizarla, un documentalismo que no tiene intención de transformar la sociedad ni reivindicar situaciones injustas, sino más bien de procurar una mirada amable sobre los sujetos. Es una especie de retrato introvertido que viene a informarnos de que hay "otro mundo, otra realidad, otra visión diferente de las cosas, de las personas, de las situaciones y de nosotros mismos (Casajús a propósito de Diane Arbus, 2009, 252).

Y es que el periodo de la Transición puso sobre la mesa muchas miradas y diferentes maneras de acometer los cambios políticos y sociales, algunos de esos cambios, parecen detenidos en el espacio-tiempo de la imagen: el aguador (F20) que perpetúa su oficio en la explanada de la plaza de toros de Las Ventas; la lotera en la Bolsa de Madrid (F21), con sus zapatillas agujereadas y sus buenos deseos; el artesano que fabrica pelotas a mano (F22) o el zapatero que mira a través del cristal de su pequeño establecimiento (F23). No falta en este relato quien va recogiendo miserias y las amontona en un carro (F24) o aquel par de indigentes que estrenan chaqueta de los Almacenes Arias (F25). Se trata de un retrato del tipo colectivo, en tanto que cuenta la vida y la actividad de personas corrientes con una lectura de conjunto, pero también es un retrato arquetípico, en tanto que las personas fotografiadas sirven para cartografiar (otro) Madrid durante esos años de cambio que hemos denominado Transición.

| F1 Charo López (1978)

| F2 Raimon (1989)

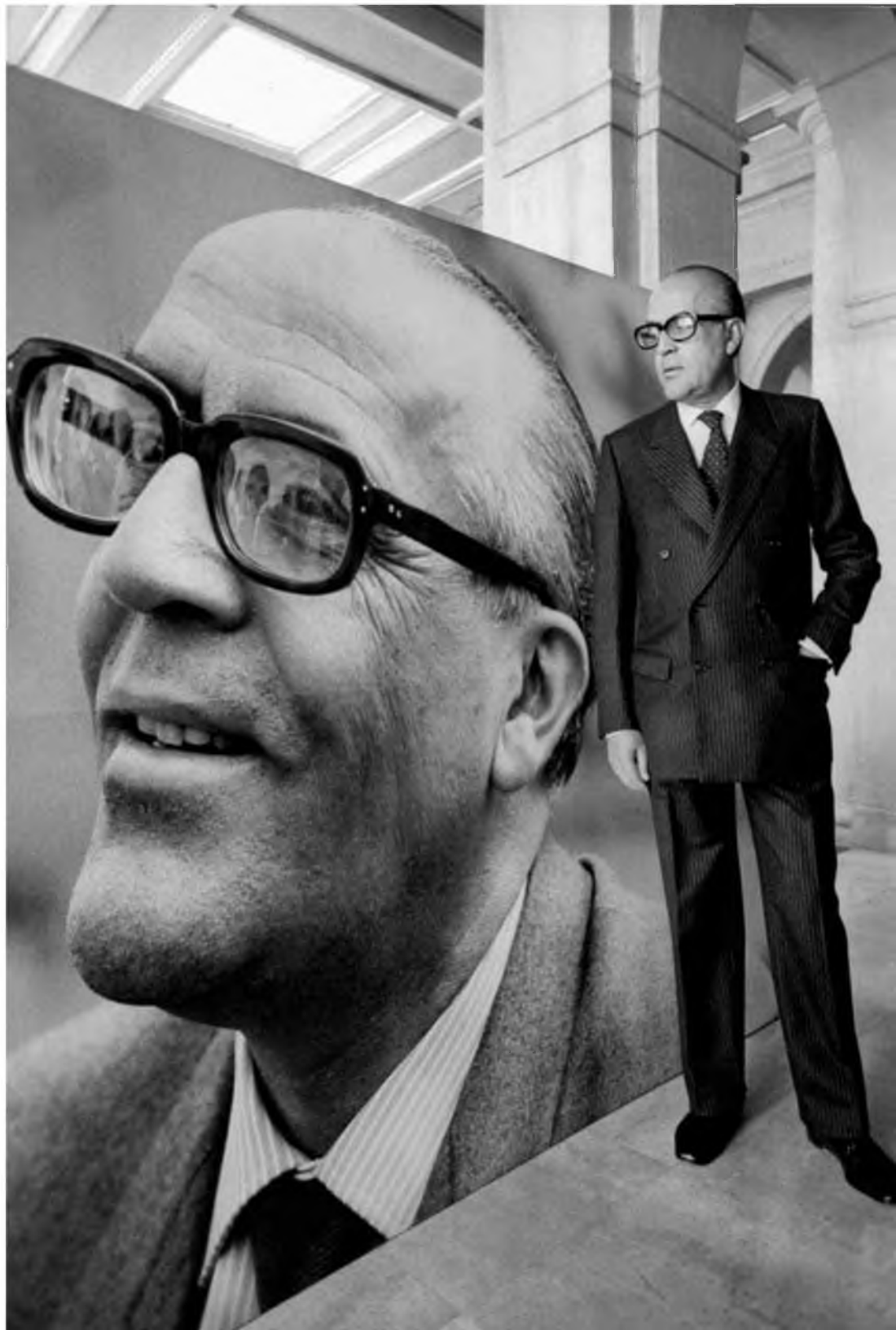
| F3 Adolfo Suárez (1980)

| F4 Leopoldo Calvo Sotelo (1981)

| F5 Felipe González (1981)

| F6 Enrique Tierno Galván (1979)

| F7 Alfonso Guerra (1981)



| F8 Leopoldo Calvo Sotelo (1981)

| F9 Javier Vallhonrat (1988)

| F10 Helmut Newton (1989)

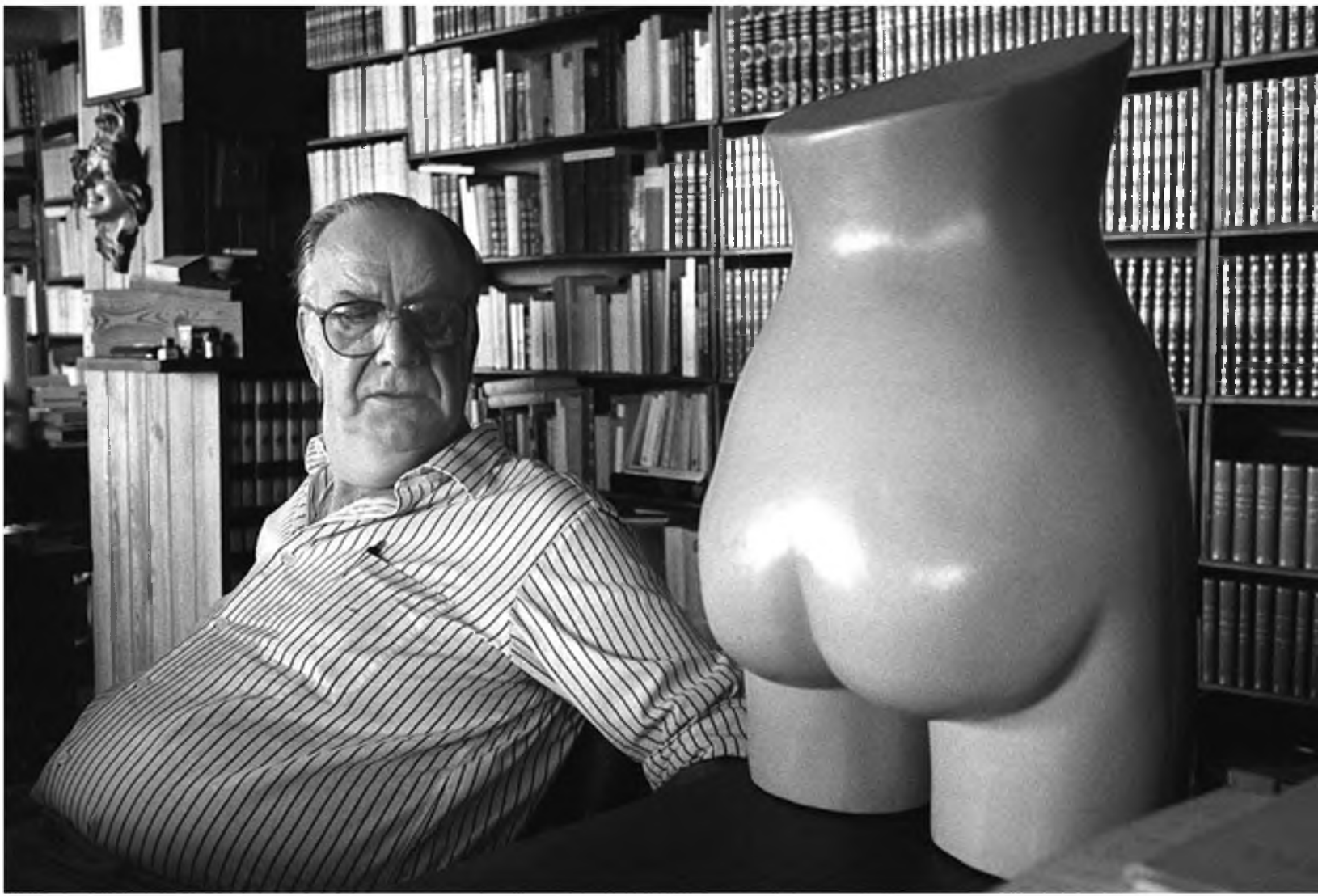
| F11 Pedro Almodóvar (1990)

| F12 Ernest Lluch (1989)

| F13 Miguel Narros (1982)

| F14 Curro Romero (1981)

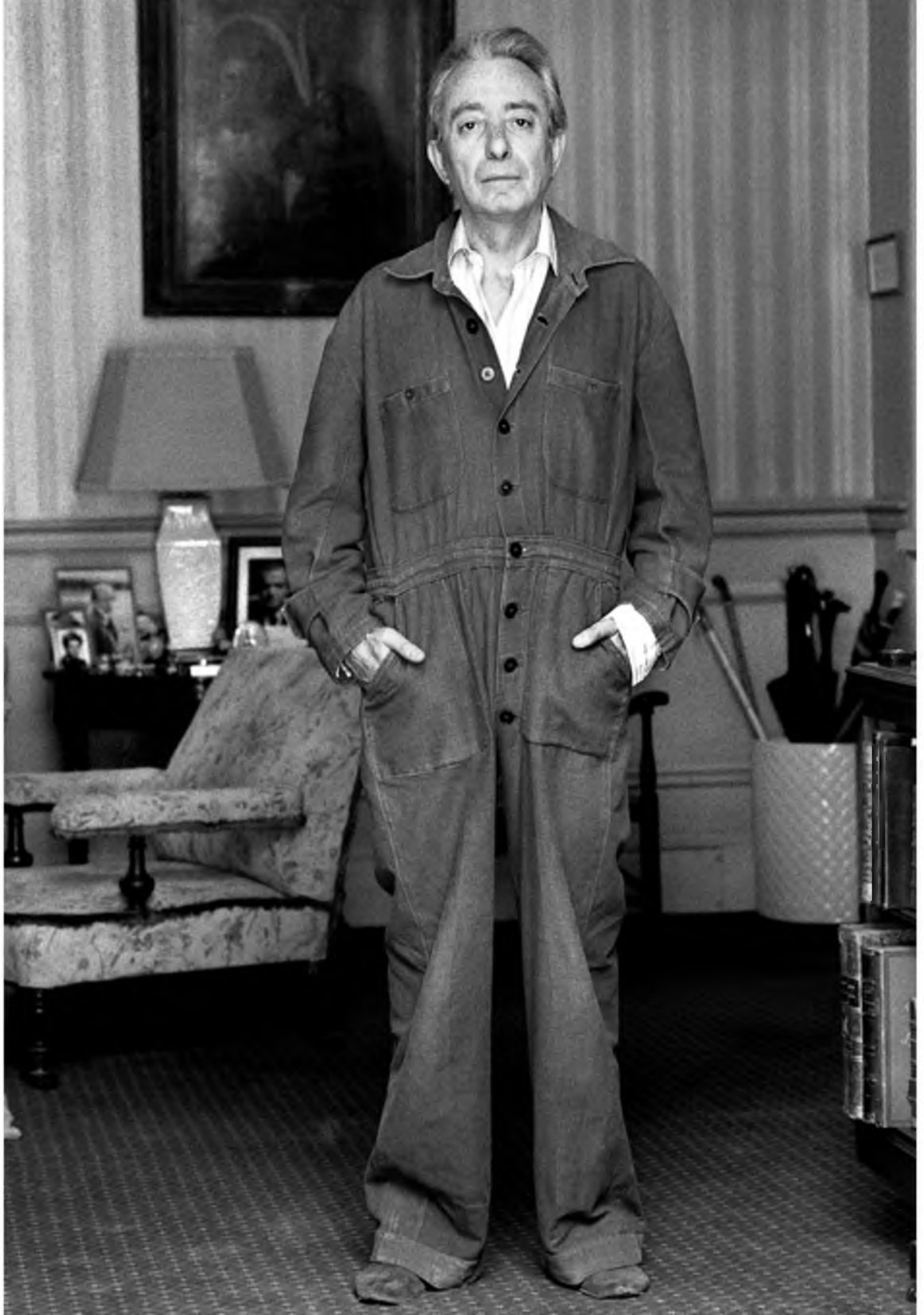
| F15 Rafael Alberti (1982)



| F16 Camilo José Cela (1989)

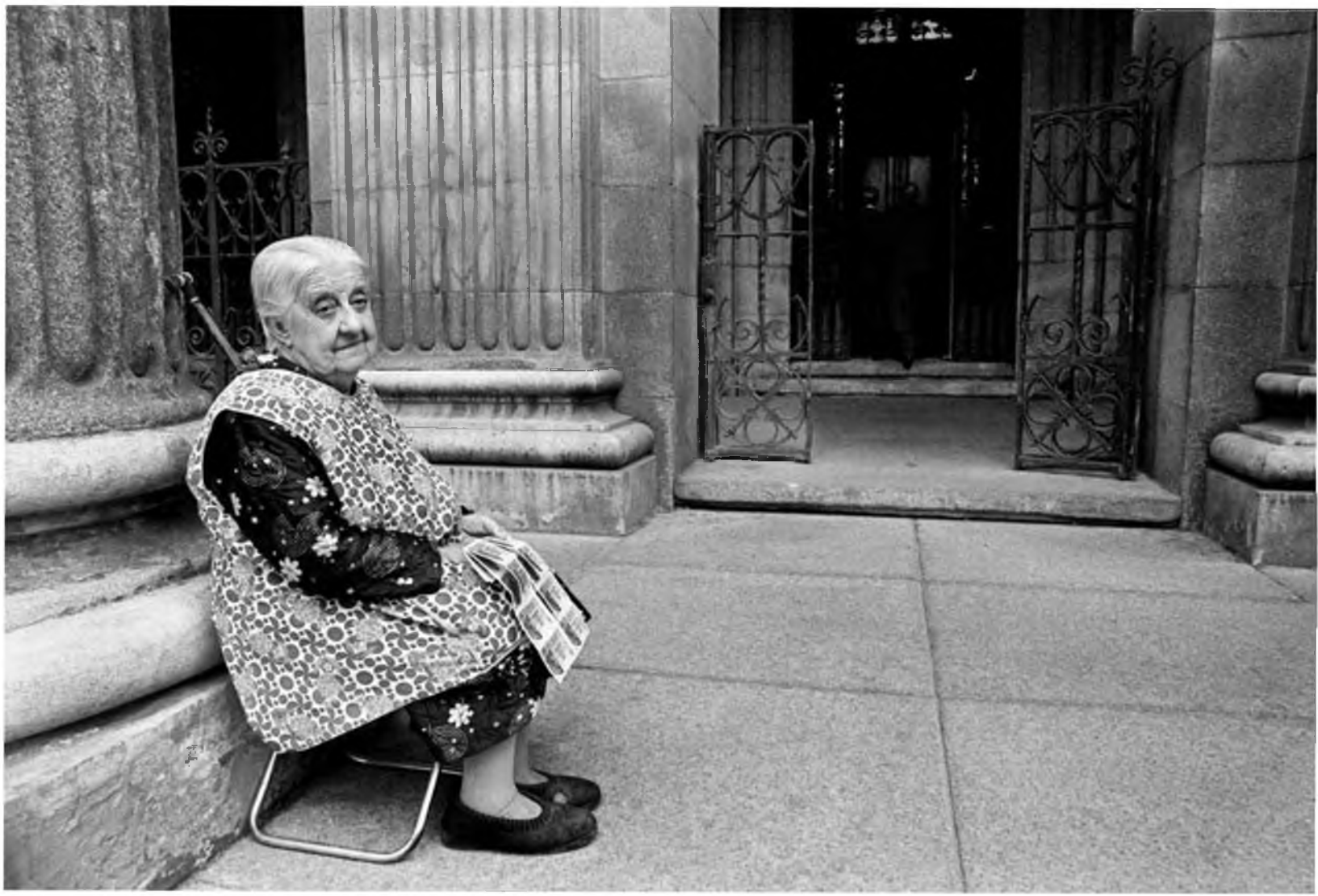
| F17 Rafael Escobedo (1980)

| F18 Pilar Primo de Rivera (1979)

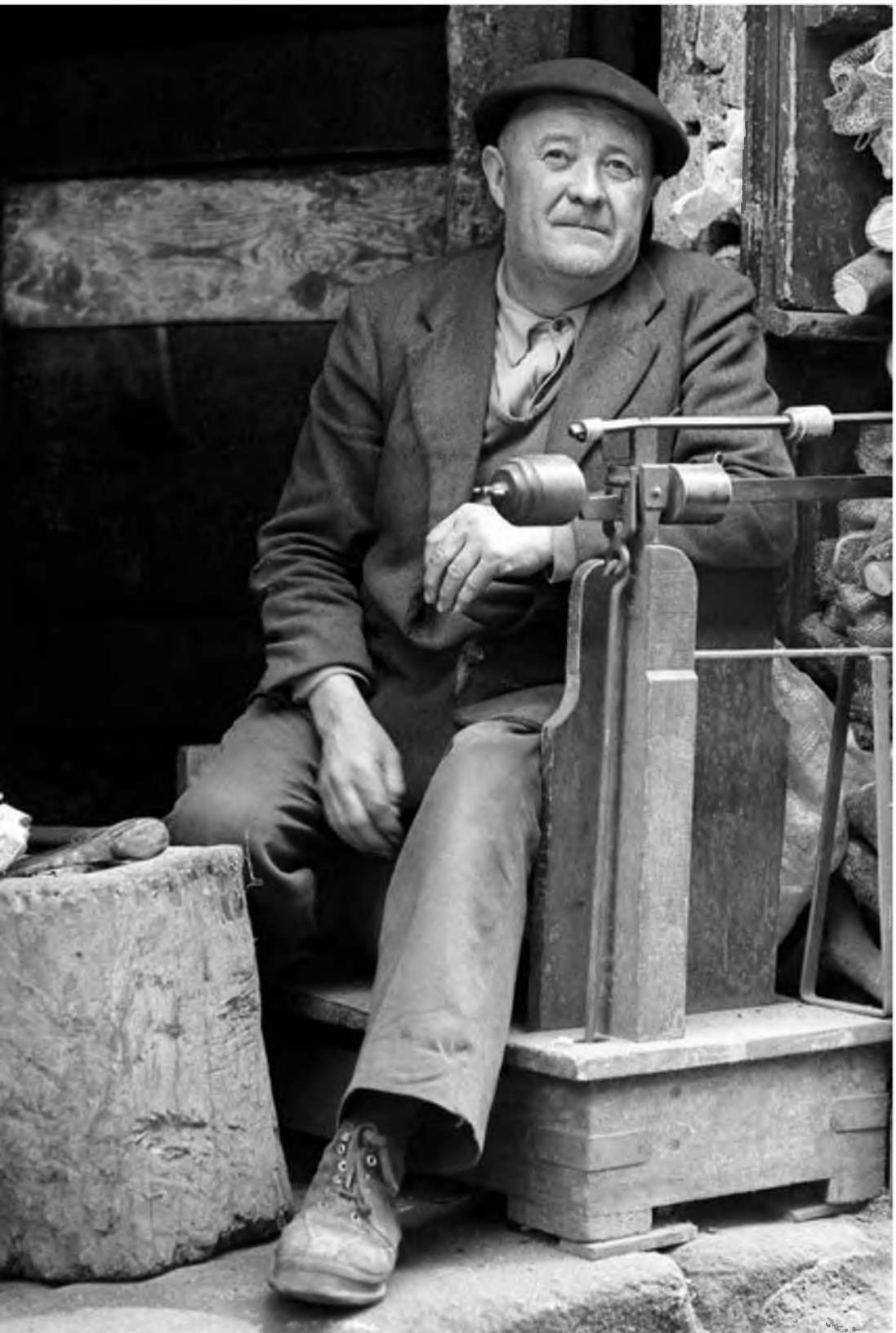


| F19 Jesús Aguirre (1987)

| F20 Aguador (1986)



| F21 Lotera (1986)



| F22 Carbonero (1985)

| F23 Zapatero (1985)

| F24 Señora del carrito (1984)

| F25 Indigentes (1985)

Series fotográficas:

entre lo público y lo privado

ATOCHA, 1978

La serie Atocha, realizada en 1978, es un recorrido por la antigua estación de Atocha de Madrid, una estación del pasado, un paseo por lugares que ya no existen tal cómo aparecen retratados: "las palabras de moda —las que no tenían derecho a la existencia hace unos treinta años— son las de los no lugares. Así podemos oponer las realidades del tránsito (los campos de tránsito o los pasajeros en tránsito) a las de la residencia o la vivienda; las intersecciones de distintos niveles (donde no se cruza) a los cruces de ruta (donde se cruza), el pasajero (que define su destino) al viajero (que vaga por el camino)" (Auge, 1992, 110).

Es el retrato de personas que viajaron a algún lugar, con sus maletas desplegadas a lo largo del andén (F26) o que vinieron de algún sitio, quizá para instalarse en Madrid para siempre (F27); que despidieron a algún ser querido a pie de ventanilla, quizá también para siempre; que esperaron con paciencia un tren sin destino en la vía 5 (F29) o que apuraron el último trozo de su almuerzo en la intimidad de una sala. Un paseo que posa también su mirada sobre el trabajador que esperaba al viajero en la puerta del vagón del antiguo tren Talgo (F31).

Cano recorre estos espacios de la estación acechando el momento para retratar la calma de la espera (F30), la tristeza de la despedida (F28), la rutina del trabajo diario. Las personas devienen personajes de un relato, el que Cano escribe con su cámara a golpe de luz y de sombras, de encuadres dentro de encuadres, bien con teleobjetivo bien con gran angular y distintas angulaciones. Cano recoge sus miradas furtivas, algunas tímidas, otras desafiantes. Y si bien cada fotografía contiene su relato y demuestra su singularidad en la extraordinaria composición que ejecuta, no es menos cierto que encuentra su pleno sentido en el conjunto, en el recorrido, en la idea misma del viaje, en la relación efímera y provisional que establecen entre ellas: la estación (de Atocha) queda así representada en las fotografías de Cano como lugar de tránsito, como "no lugar", mientras los personajes que la habitan construyen entre vías, andenes y vagones, una media docena de pequeñas historias mínimas.

| F26 Maletas (Atocha, 1978)

| F27 Regreso (Atocha,1978)

| F28 Despedida (Atocha,1978)

| F29 Vía 5 (Atocha,1978)

| F30 Almuerzo (Atocha,1978)

| F31 Talgo (Atocha,1978)

PLUMAS, 1979

Cano recorre el mundo de las plumas en los espacios del espectáculo nocturno con esta serie de fotografías que, en un análisis comparado, ofrecen una mirada extraordinariamente significativa de la España del momento. La primera serie, realizada en Sala de Fiestas Lido, se introduce con la fotografía de este grupo de bailarinas en la que el fotógrafo tomo la posición de observador privilegiado a pie de escenario (F32). La composición resulta desconcertante en tanto que todo el peso de la imagen se desliza a la zona de la izquierda con las bailarinas y la luz, dejando en la oscuridad la parte derecha, donde se vislumbra la presencia oculta de los espectadores.

Plumas lleva ella: Norma Duval (F33). En un plano por debajo de la rodilla, el fotógrafo esculpe la figura de la vedette cubierta con un vestido hecho exclusivamente de cadenas para (des)cubrir su cuerpo por delante y plumas a la espalda. El tono y brillo de la piel, la iluminación y el uso de teleobjetivo para aislarla en el escenario del Teatro Calderón, hacen el resto: el cuerpo pasa a ser la representación de la feminidad y el deseo, el modelo de virilidad del régimen.

Él también lleva plumas: Juan Carlos (F34). En una toma larga, Cano recoge la figura del transformista, iluminada por una luz dura, de recorte circular, al tiempo que el artista dibuja otro círculo con las plumas de su atuendo, recogidas en sus manos. La toma contrapicada nos hace recorrer el trecho de sus piernas, de tacón a cadera, sobre la que se acomoda tímidamente una blusita ceñida. El cuerpo de esta imagen no es el cuerpo del deseo viril, el transformista viene a demostrar "públicamente la clausura de la virilidad del poder franquista sin afirmar todavía plenamente una nueva identidad democrática" (Picornell, 2010, 282).

La belleza de Norma es atrapada de nuevo por Cano en su camerino: haciendo uso del angular retrata el espacio del no glamur con la actriz ocupando todo el encuadre, primero en su figura misma, llenando la parte derecha de la toma; después con una fotografía enmarcada de una actuación previa y, por último, con su reflejo en el espejo, reflejada al infinito en una suerte de

"mise en abyme" (F35). Cano también acompaña al transformista a su camerino, esta vez para mostrar en un primer plano el esmerado y complejo maquillaje: labio perfilado y pestaña postiza en un rostro masculino recién rasurado (F36): el transformista en la Transición "no renuncia a su condición de hombre, sino que utiliza su apariencia estereotipada de mujer para refigurar su propia identidad masculina" (Picornell, 2010, 292). El transformista es visto no solo como una violación simbólica de ese modelo de masculinidad hegemónica sino como representación de las costuras de un poder en decadencia que termina con la liberación sexual que se operó durante la Transición.

| F32 Cabaret (Plumas, 1979)

| F33 Norma (Plumas, 1979)

| F34 Juan Carlos (Plumas, 1979)

| F35 Make up (Plumas, 1979)

| F36 False Eyelashes (Plumas, 1979)

DESTAPE, 1981

Los cuerpos de las mujeres se desnudaron en España en la década de los ochenta. Fue la etapa conocida como "destape", un proceso de construcción mediática de una cultura erótica de masas que se visibilizó en el espacio de lo público: "El destape, es decir, la profusión de cuerpos femeninos semidesnudos y escenas de sexo en las revistas y películas del posfranquismo, fue visto como uno de los símbolos de la permisividad del nuevo estado sin censuras, un camino hacia una supuesta liberación sexual" (Picornell, 2010, 290). Esta idea de destape, fenómeno genuinamente español, parece ser fruto del debilitamiento de los estrictos códigos de censura anterior.

De este modo, teniendo en cuenta el contexto en el que surge, el destape viene a visibilizar las contradicciones de la propia transición. Pero lo que pareciera una muestra de cambio y libertad social para unos, esconde para otros la perpetuación de los códigos sexuales anteriores en los que el cuerpo de las mujeres es tratado como carne de exhibición exclusivamente para el goce masculino: "la liberación sexual (...) fue más aparente que real y exclusivamente dirigida a un público masculino heterosexual" (Cardín y Jiménez-Losantos, 1978, pp.9-24). Otro aspecto paradójico del destape se presenta en sus propias protagonistas, mientras para unas desnudarse suponía un inconveniente, una especie de obligatoriedad morbosa e innecesaria, otras lo vieron como una opción liberadora, de expresión de sí mismas y de lucha por conseguir la igualdad.

Este último aspecto se muestra de manera extraordinaria en este grupo de fotografías en las que Cano recorre pasillos y camerinos fotografiando la paradoja del destape: si bien las mujeres aparecen desnudas, cubren piernas y brazos con unas mallas de rayas horizontales blancas y negras, evidente referencia al clásico uniforme de presidiario. Las mujeres se representan a sí mismas presas de sus cuerpos destapados en un acto de rebeldía en tanto que cubren las partes que pueden ser enseñadas y dejan al descubierto las zonas íntimas. Las imágenes tienen toda la frescura de una toma "robada", no hay pose en la imagen de Cándida Galán ni de su compañera, Cristina Lay, preparándose para salir a escena (F37 y 38).

En el escenario se encuentra otra artista que también viste rayas, esta vez en una suerte de *body painting* que, por efecto del sudor y del roce, ha perdido su definición (F39). La dura iluminación de flash presenta los cuerpos sin más acicate que sus propias formas acentuando la ausencia de ostentación tanto de los cuerpos como de los espacios. Termina la serie con el posado de 10 mujeres semidesnudas colocadas sobre la escalera de un escenario, de frente al espectador con actitud desafiante y provocadora (F40). Una composición en plano general cuya iluminación y posado recuerdan las mujeres que fotografiara en los años ochenta Helmut Newton, gran influencia para Cano.

| F37 Cándida (Rayas, 1981)

| F38 Cristina Lay (Rayas, 1981)

| F39 Body painting (Rayas, 1981)

| F40 Mujeres (Rayas, 1981)

DESALOJO, 1981

"Los desalojos tienen la particularidad de que tienes que salir con la casa a cuestas y has de decidir qué es lo más importante. (…) Ver la pobreza andando delante de ti es una lección de humildad" (Cano, 2008). El arrojo instintivo y a veces irreflexivo de Enrique Cano le coloca en el foco de lo cotidiano. No es un observador foráneo de los acontecimientos y, como tal, se observa en esta serie que muestra un desalojo en el barrio de Carabanchel de Madrid.

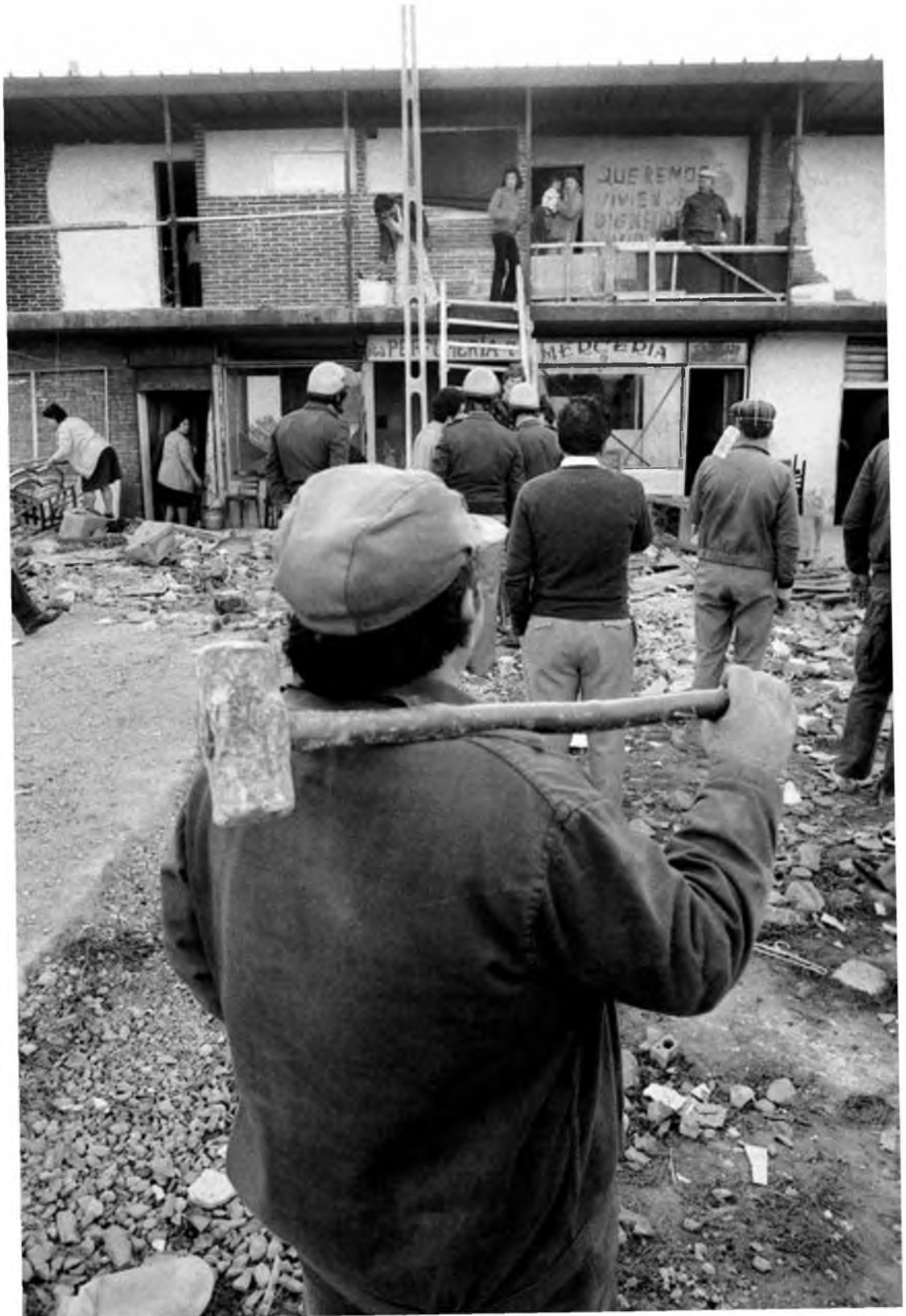
En las fotografías que componen la serie, Cano desarrolla una mirada de no intervención legitimada en la responsabilidad que voluntaria o involuntariamente asume hacia las personas retratadas y las situaciones complejas que protagonizan. Las fotografías enfrentan al observador al espacio axiográfico de la imagen documental, esto es, cómo es capaz de reconocer y experimentar la ética de lo representado en relación con el espacio de la representación (Nichols, 116), dicho de otro modo, la habilidad del fotógrafo de unir en el mismo plano las cualidades específicas de la fotografía documental y su objeto de deseo, que da como resultado el mundo que descubre al observador.

En este sentido, las posiciones que adopta Cano a lo largo de la media docena de fotografías de esta serie, van trazando el desplazamiento del fotógrafo como si pudiéramos verlo en progresión en una hoja de contactos o en una animación fortuita: llega al suceso y se instala detrás de un personaje que, martillo al hombro, abre paso a la escena (F41) con una docena de sujetos entre vecinos, policías y ocupantes de las viviendas.

A través del uso de angular, establece el punto de vista y hace recorrer el espacio ruinoso en profundidad donde apreciamos muros intervenidos "Queremos una vivienda digna. Solidaridad Ayuda", nombres escritos en tiza en los ladrillos de la pared del edificio o restos de carteles en los que aún podemos leer "Carbonería" y "Perfumería y Mercería".

Ya instalados en el plano general, como si de una planificación audiovisual se tratara, Cano inicia el recorrido en plano corto y, con lente de focal más larga, transita de una situación a

otra, pasando del dolor colectivo al sufrimiento individual: mesas y camas que descienden de la planta superior (42 y 43); un somier arrastrado y una bombona de butano al hombro (F44); una mujer sentada en la puerta cuya pintada ("Roson, queremos viviendas y no opresión") pierde su texto hacia el interior del (no) hogar, fuga su mirada al exterior con su hijo en el regazo (F45) y, aún más allá, una mujer abatida en una escena punzante cuyo centro compositivo es un carrito de bebé, sin bebé (F46).



| F41 Martillo Trabajo (Desalojo, 1981)

| F42 Mesa Angustia (Desalojo, 1981)

| F43 Cama Desesperación (Desalojo, 1981)

| F44 Somier con bombona Desánimo (Desalojo, 1981)

| F45 Espera (Desalojo, 1981)

| F46 Dolor (Desalojo, 1981)

MOVIDA, 1983

En 1983 se publica el primer número de la revista *La Luna de Madrid* considerado el medio de expresión y difusión de un movimiento artístico y cultural conocido como la Movida madrileña. Se trató de un movimiento espontáneo de jóvenes creadores en muchos ámbitos de la cultura urbana: "¿quiénes fueron aquellos individuos capaces de poner en vanguardia una ciudad entera? Tendríamos que preguntarnos por toda una generación de jóvenes que (…) tomaron las calles de Madrid y, sobre todo, por las prácticas que desplegaron sobre sus espacios" (Algaba, 2020, 322). Las fotografías de Enrique Cano reflejan esta reflexión en tanto que retratan no sólo las figuras más emblemáticas de la Movida, sino también a esos otros que contribuyeron a crear el tejido del movimiento y cuyas prácticas favorecieron la consolidación de una cultura juvenil en la ciudad.

Pedro Almodóvar y Fabio Mcnamara se preparan para el concierto en los camerinos de la Sala Rock-Ola, el 7 de enero de 1983. Entre paredes intervenidas de mensajes caóticos, dibujos de un solo trazo y taquillas entreabiertas, Enrique Cano nos muestra los estrechos espacios de lo privado ante un irreverente Mcnamara desnudo en primer término (F47) superando con su mirada la presencia *voyeur* del fotógrafo que le retrata en un resolutivo contrapicado de óptica angular. Las dimensiones del espacio no permiten otra opción. En una segunda instantánea y con idéntica óptica y angulación, vemos a Almodóvar con medias de rejilla iniciando su proceso de transformación antes de salir a escena (F48). Esta transformación aparece completada en las fotografías que Cano hace del concierto, donde se desvanece su mirada documental para activar la fotoperiodística y transitar el espacio de lo público, primero, ocupando una posición privilegiada en el escenario y recogiendo intérpretes y público: la fuerte luz del escenario deja en penumbra y después en oscuridad al auditorio, amontonado en torno al escenario. Cano se desplaza después entre los espectadores para recoger el frente del escenario en una toma arriesgada dada la cantidad de personas que parece haber en la sala. con óptica tele, el fotógrafo atrapa el delirio punk: los intérpretes, sus poses, sus estilismos, sus expresiones (F49 y 50).

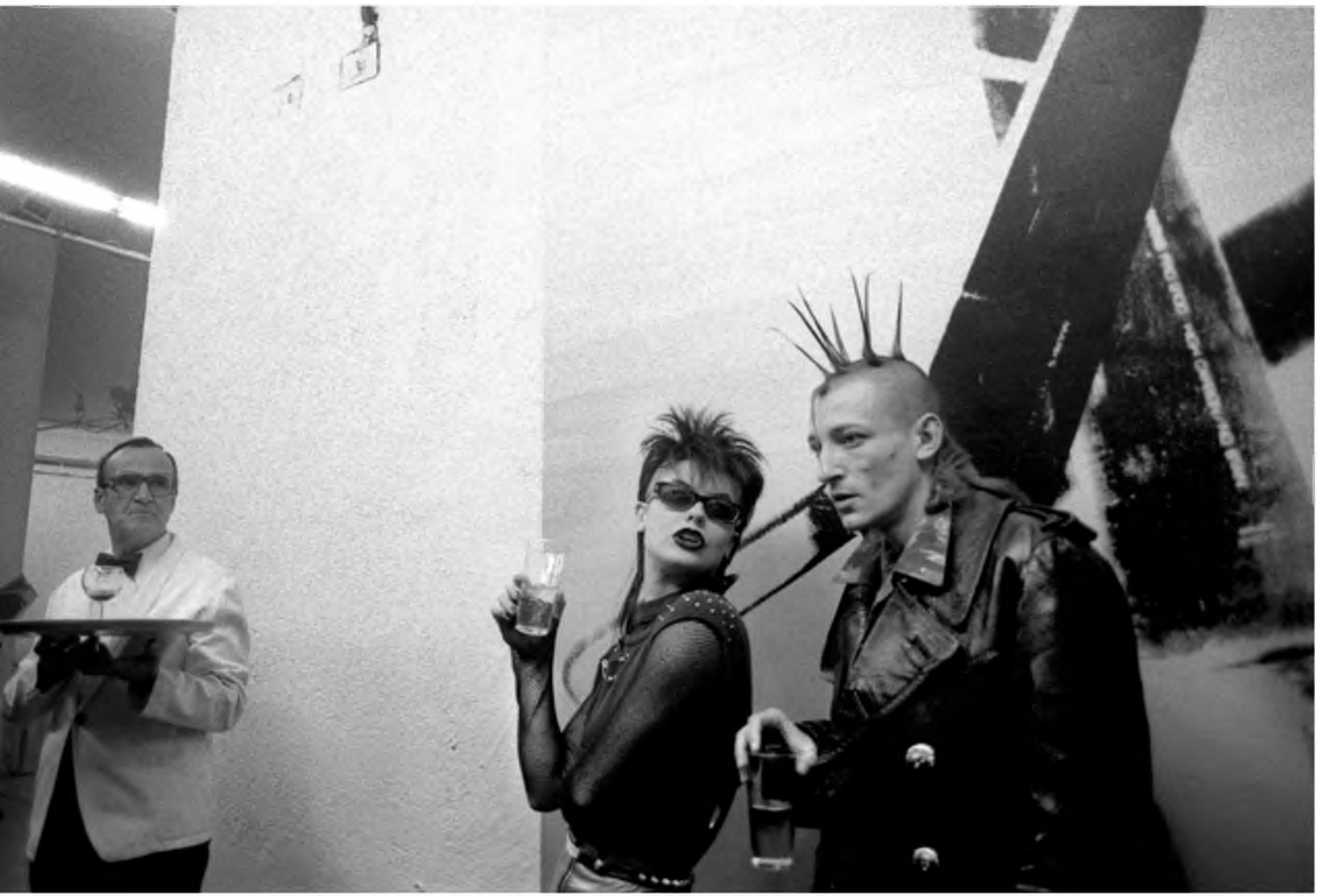
Paralelamente, la Movida trazaba otros trayectos con sujetos menos mediáticos e igualmente partícipes para la mirada de Enrique Cano: "La mezcla cultural era divertida y curiosa pero como todo lo diferente, no se mezcla. Estaban los acreditados, como los dueños de La Movida y luego estábamos todos los demás" (Cano, 2008). En este sentido, la serie ha seleccionado dos instantáneas que llaman la atención por el cruce de miradas que establecen. En la primera, vemos a la pareja de punks en primer término y plano medio ante una litografía de Andy Warhol —"Cuchillos"—, mientras en la mitad izquierda de la fotografía emerge la mirada atónita del camarero recogiendo todo el sentido del instante en ese encuentro de miradas mágico que la composición establece (F51). Un juego similar de miradas, esta vez de derecha a izquierda, establece en esta otra instantánea, tomada en algún lugar del Rastro de Madrid: mientras la parte izquierda abigarra la foto con los 5 sujetos posando entre hierros, cueros y miradas esquivas, la parte derecha de la foto equilibra el cuadro con su austeridad compositiva y con la fuerza que emerge de la mirada de la señora que, en la puerta de su tienda de antigüedades, contempla cómo su vida sigue mientras la sociedad se transforma (F52).

| F47 Macnamara (Movida, 1983)

| F48 Macnamara y Almodóvar (Movida, 1983)

| F49 Rock Ola (Movida, 1983)

| F50 Rock Ola (Movida, 1983)



| F51 Enrique Sierra y Ana Curra (Movida, 1983)

| F52 Piter Pank (Movida, 1983)

NIÑOS, 1984

El espacio del afuera, en lo que fuera un espacio del adentro, queda reflejado en esta serie a la que hemos titulado "Niños" en el barrio de Lavapiés. En el solar que deja un edificio demolido, una docena de niños juegan al fútbol. Llama nuestra atención la pared del edificio en pie, a modo de gradas sin espectadores; las piedras colocadas en el suelo, a modo de postes de una invisible portería, mientras los muchachos, de diferentes edades, saltan bulliciosos y lanzan el balón en un espontáneo campo de juego donde aún se aprecian las ruinas silenciosas de lo que antes fuera un espacio del adentro.

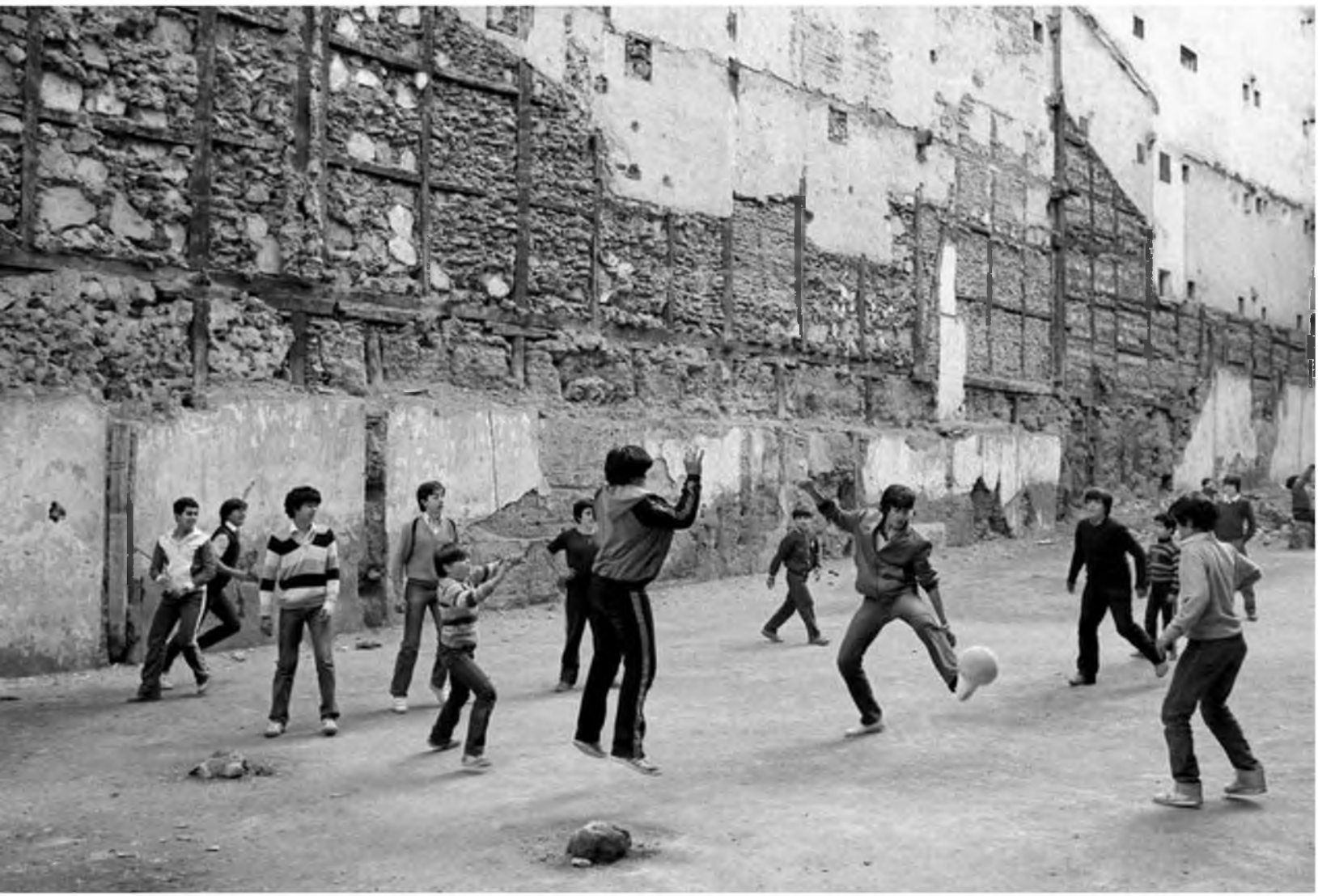
Cano sitúa el punto de vista en el interior del terreno de juego, como un fotógrafo deportivo y, con la capacidad de su óptica angular dibuja un triángulo perfecto en el que él es el vértice y los niños una suerte de base en movimiento congelado, donde la mirada del observador pasea de uno a otro hasta abstraerse en el balón que danza en el aire sobre el pie de un jugador, mientras el portero, visto de espaldas, salta con la ilusión de que la pelota se estrelle en el larguero de la portería fantasma (F53).

En otra de las instantáneas vemos cómo el muchacho defiende sus colores con las manos sobre la cara y un espectador ocasional al fondo, en la única puerta de acceso al recinto (F54). La última de las fotografías recoge en plano general al grupo de los más pequeños, quienes con el puño en alto muestran la alegría de lo que podría ser la victoria (F55): el partido acaba cuando todos están cansados o cuando el dueño del balón se enfada, esas eran algunas de las reglas del futbol callejero en los años ochenta.

Es esa capacidad para imaginar en los espacios del afuera: el barrio les permitía estar en la calle. Lo observamos en otra imagen de la serie en la que, atrincherados en una zanja tomando la merienda, los niños charlan inconscientes del riesgo que corren ahí dentro. El plano es excelente: una toma vertical con angulación picada en la que la propia zanja describe una gruesa línea que distribuye el espacio primero de izquierda a derecha y después hacia el fondo de la imagen y de la propia calle en la que vemos transeúntes, incluso los coches pasando cerca

del foso. El peso de la imagen recae en esos cuatro niños, ajenos al peligro, seguros en su improvisada trinchera (F56).

De nuevo el objetivo de Cano nos punza trayendo el pasado al presente para enfrentarnos al Lavapiés popular y costumbrista, castizo y caótico, aquel que acogió gran parte de la migración rural y que cedió en los años ochenta a la multiculturalidad, ese "espacio que habitamos, que nos hace salir fuera de nosotros mismos, en el que produce la erosión de nuestra vida, de nuestro tiempo y de nuestra historia, este espacio que nos consume y avejenta..." (Foucault, 1984).



| F53 Partido (Niños, 1984)

| F54 Penalti (Niños, 1984)

| F55 2 a 0 (Niños, 1984)

| F56 Merienda (Niños, 1984)

PASTOR, 1985

Frente al no lugar como espacio de lo impersonal, la apropiación del espacio como lugar de lo íntimo. Las imágenes que componen esta serie muestran de manera extraordinaria el juego de palabras con el que Carlos Fresneda abre su artículo (El País, 22.10.1986): "Del barro al barrio" Meseta de Orcasitas (1940-1986)", para expresar "el largo camino entre el fango y el asfalto, entre la chabola y el pisito con que soñó el emigrante recién llegado a la gran ciudad" (...). Cruzar el barrizal para llegar a la parada del autobús era casi como la travesía del desierto. Con las botas de goma hasta la rodilla y con una bolsa. Y en la bolsa, los zapatos: si llegabas al trabajo con las botas llenas de barro sabían que venías de Orcasitas".

Con las botas hasta las rodillas, salpicadas de barro y orín de ovejas, Cano recoge en media docena de instantáneas a Julián el Pastor, una persona "feliz y satisfecha que sabía todo y le interesaba todo. Se abastecía de periódicos en las papeleras y los leía en sus largos ratos con las ovejas" (Cano, 2008).

Acompañándole durante lo que podría ser una jornada, Cano aborda a través de sus fotografías el retrato documental en sentido estricto, en tanto que la idea del fotógrafo comprometido con una realidad social y política se asocia de manera específica a la del documentalista. Esta idea cristaliza en fotografías que encierran en sí mismas el concepto de denuncia aun cuando la necesidad no sea la de modificar la realidad. Efectivamente, la realidad no se modifica con la intervención de Cano, pero viendo estas imágenes desde la perspectiva del tiempo, la presencia de ese pasado en nuestro presente hace que se desborde y se comprenda que, lo que en su momento podría ser un retrato amable de un sujeto excéntrico, resulta ser hoy una reivindicación de las condiciones miserables que lo habitaban.

Hay una constante en las fotografías que componen esta serie: la ausencia de primeros planos. Julián el Pastor es retratado caminando por la carretera sin asfaltar (F57), entre edificios y fábricas, con el rebaño a la espalda; encendiendo un cigarrillo mientras los borregos se amontonan en el acceso al redil (F58); entre barros y orines agarrando con fuerza una pieza

(F59)… Resultan especialmente interesantes los dos retratos del Pastor delante del muro de su casa, porque si bien aparecen de cuerpo entero, la precisión del enfoque y el grano fino de la película nos permiten explorar su rostro y descubrir su mirada. Posa elegante y seguro, descubriendo su americana debajo del chubasquero (F60 y 61). La toma en encuadre vertical (F61), la única de la serie con este formato, nos muestra más el detalle del personaje no sólo porque la cámara se acerca, sino porque lo aisla del entorno. Cano nos enfrenta por fin al sujeto, a su rostro, arrugado, sereno y, con gesto desafiante, clava la mirada sobre el observador. Es también la única fotografía en la que el Pastor nos mira.

Pero Cano insiste, su hambre documentalista le lleva a retratar también el espacio de lo íntimo, el hogar de Julián, lugar donde todo se desvela al exterior en una suerte de Diógenes contenido, entre palés de madera bajo techo de uralita (F62). El espacio de la chabola del Pastor deja al descubierto sus escasas pertenencias, mientras un gato vagabundea sobre las piedras rotas que rodean la entrada vestidas de pertinaz fango. Durante los años setenta se crea la Asociación de Vecinos de la Meseta de Orcasitas para reivindicar viviendas dignas y el realojo del nuevo barrio. Muchos propietarios se opusieron a la expropiación de sus chabolas.

| F57 Pastando (Pastor, 1985)

| F58 Recogida (Pastor, 1985)

| F59 Rebaño (Pastor, 1985)

| F60 Descanso (Pastor, 1985)

| F61 Retrato (Pastor, 1985)

| F62 Hogar (Pastor, 1985)

Conclusión: fotografías para la memoria

Las fotografías muestran las miradas de Enrique Cano sobre el periodo denominado Transición. En ellas descubrimos al fotógrafo de prensa, que retrata al personaje público artífice de los cambios políticos, culturales o artísticos, y al fotógrafo documentalista, que retrata al personaje anónimo, extendiendo así su mirada de lo público a lo familiar y de lo insólito a lo cotidiano. Sus imágenes transitan de una posición a otra para revelar la realidad del momento: el retrato de una sociedad desconcertada que está a punto de disolverse en aras de la modernización y la libertad.

Es en este punto donde descubrimos otra faceta de Enrique Cano, la de cronista. Sus fotografías nos invitan a construir la memoria de la Transición activando los recuerdos con sus imágenes para perpetuarlos en el tiempo y para convertirlos en historia. Las historias mínimas que contienen cada una de sus fotografías se convierten en el conjunto de su obra en la historia de todo un país. Cano da un paso más y pasa a ser organizador de nuestra memoria, estableciendo qué recuerdos podemos perpetuar y cuáles perder en el olvido de lo no fotografiado o aún más, de lo no positivado. Es por ello por lo que sus fotografías superan el concepto de instantánea para ser escenificaciones: Enrique Cano construye la imagen de la manera más conveniente para que el momento sea convenientemente recordado.

"La consideración de la fotografía como memoria (…) no dejará de aspirar a recopilar recuerdos visuales como prueba de que, lo que ha sido, sigue vivo en un presente etéreo pero innegable. Al posar ante ese espejo con memoria, una memoria mecánica sin las patologías o afecciones que aquejan a la memoria humana, toda persona, todo acontecimiento queda fijado para siempre. Se convierte en historia (Sánchez Moreno, 2011, p. 38).

Bibliografía

Algaba Pérez, B. (2000). A propósito de la Movida madrileña: un acercamiento a la cultura juvenil desde la historia. *Pasado y Memoria. Revista de historia contemporánea*, nº21.

Alvarado, D. (2022). Fotografía documental y su aporte en el desarrollo cultural de la sociedad. *Ciencia Latina revista multidisciplinar*, vol.6, nº4.

Augé, M. (2000). *Los no lugares, espacios del anonimato. Una antropología de la Sobremodernidad.* Gedisa editorial.

Barthes, R. (2004). *Roland Barthes por Roland Barthes*, Paidós, Buenos Aires.

Casajús C. Evolución y tipología del retrato fotográfico. (2009). *Anales de Historia del Arte*, nº19.

Foucault, M. (1984). Los espacios otros. *Architecture, Mouvement, Continuité* nº5.

Giordano, M. y Méndez, P. (2001). El retrato fotográfico en Latinoamérica: testimonio de una identidad. *Tiempos de América*, nº8.

Marcos, M. y Tagarro, A. (2019). La mirada hipermétrope: el fotoperiodismo en la era de las redes sociales. *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*, nº19.

Picornell, M. (2010) ¿De una España viril a una España travesti? Transgresión transgénero y subversión del poder franquista en la Transición española hacia la democracia. *Feminismos*, nº 16.

Sánchez Moreno, J.A. (2011). La fotografía, el espejo con memoria, Con-ciencia social: *Anuario de didáctica de la geografía, la historia y las ciencias sociales*, nº15.

CF

CUADERNOS FOTOHISTÓRICOS

edit.um
Ediciones de la Universidad de Murcia

Región de Murcia
ica
INSTITUTO DE LAS INDUSTRIAS CULTURALES Y LAS ARTES
UNIVERSIDAD DE MURCIA
LIFUM LABORATORIO DE INVESTIGACIÓN FOTOGRÁFICA
Grupo de Transferencia
Artes visuales y patrimonio. Laboratorio de investigación y transferencia (AVYP)